Michèle Clavilier
Danielle Duchefdelaville

COMMEDIA DELL'ARTE

Le jeu masqué

Préface de Jean Anglade

PUG

INTRODUCTION

Évoquer l'histoire de la commedia dell'arte est une aventure passionnante, mais semée d'embûches. Négligée pendant très longtemps, celle-ci a été remise à la mode depuis peu dans nombre de festivals, mais si l'on en parle beaucoup, le contenu en est généralement mal connu. Comme au temps de Goldoni, il serait possible d'entendre dire que « c'est une comédie italienne… avec un Arlequin, un Docteur, un Pantalon ». Ce que nous désignerons dans cet ouvrage par commedia dell'arte consiste en un spectacle reposant sur un grand nombre de canevas (nous dirions aujourd'hui scénarios) s'inspirant volontiers de l'actualité sociale, avec des personnages immuables (*tipi fissi*) masqués pour la plupart. Dans cette comédie, l'improvisation a le rôle principal. La commedia dell'arte (*arte* signifiant art, savoir-faire, métier) est aussi connue sous d'autres noms. Elle se nommait *commedia all'improviso* (à l'impromptu) ou *commedia a soggetto* (à canevas) ou *commedia popolare* (populaire) en opposition avec le théâtre littéraire (*commedia sostenuta*) apparu en Italie dès les premières années du XVI^e^ siècle, ou encore *commedia di zanni* (valets). En France on l'appelait « comédie à masques » ou « pièce à l'italienne ». Les diverses formules insistent tantôt sur le caractère improvisé du spectacle, tantôt sur la présence de masques, tantôt sur son aspect populaire.

Rechercher les sources de la commedia dell'arte, envisager son influence sur le théâtre européen ou sur le cinéma, c'est se heurter à d'autres difficultés. Soit on la fige, brillant de tous ses feux dans son âge d'or (XVI^e^ et XVII^e^ siècles), et on lui refuse toute descendance. Ayant atteint sa perfection, elle ne peut que dégénérer. Les vers de Boileau évoquant la mort de son ami Molière pourraient figurer dans quelque pavane pour une commedia dell'arte défunte :

FRITELLINO

(1580)

amoureux des belles femmes qui se servent de lui. Par ailleurs, son habituelle vantardise en fait la victime désignée d'Arlequin ou de Brighella. Matamore a un fils (ou un petit-fils selon le cas). Celui-là est tout de noir vêtu dans un costume qui n'a jamais varié. Il se prétend prince, marquis, seigneur, de contrées aussi lointaines qu'imaginaires. En réalité, c'est le valet d'un petit seigneur : il se nomme Scaramouche et peut accomplir des exploits, comme celui de donner un soufflet avec le pied, même à un âge très avancé. Et l'on sait que Tiberio Fiorilli, qui jouait le rôle de Scaramouche, eut une influence non négligeable sur Molière, avec qui il partagea le même théâtre du Petit-Bourbon, lorsque celui-ci s'installa avec sa troupe à Paris.

Tels sont donc les principaux personnages de la commedia dell'arte, mais ce sont des personnages incomplets, car il leur manque une partie essentielle d'eux-mêmes : leurs masques, qui méritent que l'on s'y attarde, car le port du masque est loin d'être innocent.

Les masques

Leurs caractéristiques

Les masques, en exagérant les traits, font du personnage qu'ils représentent quelqu'un que l'on reconnaît d'emblée mais qui n'est déjà plus tout à fait un être humain. Est-il chien porteur d'un museau, rapace pourvu d'un bec, est-il forme noire ou « visage perdu » ou « absent », selon les termes de Ferdinando Taviani ? (dans *L'Art du masque* de B. Lanata et D. Sartori, p. 108). On peut longuement rêver devant ces masques de zanni ou de vieillards, seuls personnages à ne pas révéler leur vrai visage.

a) Le masque d'Arlequin

Selon Marmontel, il évoque « un nègre bergamasque, il est même assez vraisemblable qu'un nègre fut le premier modèle du personnage ». Mais peut-être sa noirceur est-elle héritée de

ces chanteurs phalliques, les phallophores, qui, dans l'Antiquité, se barbouillaient le visage de suie ou le recouvraient d'écorces de papyrus pour jouer les esclaves africains. Le masque avec lequel Arlequin parut en France aurait été restauré par Michel-Ange d'après un masque de satyre antique. À moins qu'il ne soit, comme nous l'avons déjà vu, le souvenir des charbonniers de Bergame au visage noir. Le masque d'Arlequin se compose d'un demi-masque et d'une mentonnière noire. Les sourcils et la barbe sont hérissés de poils hirsutes. Le front est plissé de deux arcs de rides, fortes mais régulières. Les sourcils, eux aussi régulièrement arqués, se rejoignent sur l'arête nasale. Les yeux sont constitués par deux petits trous ronds qui expriment la ruse, l'étonnement ou encore la gourmandise, et dont l'étroitesse, visible sur les masques d'anciens *zanni*, a son importance car elle permet d'expliquer la démarche d'Arlequin. En effet, l'acteur dont la visibilité était réduite, devait progresser par petits bonds successifs et rapides et regarder souvent à ses pieds pour éviter tout obstacle. Les joues du masque sont creusées sous la courbure des sourcils et contribuent à donner l'image d'un personnage famélique, gobeur de mouches. Dans ce visage s'observent aussi des éléments qui viennent en rompre la symétrie, telle la loupe sous l'œil ou encore la verrue énorme sur le côté droit du front. On peut s'interroger sur cette bosse rouge : est-elle la trace d'une blessure ancienne ou d'un coup reçu ? À moins qu'elle ne soit plutôt une ébauche de corne, marque du diable dans cette figure noire.

b) Le masque de Polichinelle

Ce masque, noir lui aussi, est presque le portrait d'après nature d'un paysan repoussant, « laid et naturellement grotesque, mais non monstrueux », selon la définition de P. Napoli Signorelli, dont les traits sont accusés : des joues tombantes aux pommettes hérissées de verrues, des rides bien marquées sillonnant le front, s'inscrivant au coin ou en dessous des yeux, un nez busqué souligné d'une moustache. En même temps, ce masque, ainsi que d'ailleurs toute l'allure de Polichinelle, contribue, selon certains

commentateurs, à faire de celui-ci un héritier du diable dont il aurait reçu, comme Arlequin, de petites cornes sous la forme de verrues placées sur le front, suprême ornement dans un visage qui n'a plus rien d'humain. Pour M. Arnault (1819), « son visage est un vrai visage de bois : il fait illusion à un tel point que les enfants le prennent pour une marionnette qui a grandi ».

c) Le masque de Brighella

L'ensemble du masque donne l'impression d'être aplati, comme étiré vers l'extérieur : en témoignent les orbites et les lignes figurant les joues, ainsi que le nez épaté aux narines largement ouvertes, proche du museau d'un singe. Avec son masque aux sourcils et à la barbe touffus, Brighella prend donc une allure plus bestiale et plus rusée. On se souvient que, pour Goldoni, la couleur brune du masque est une référence à « la couleur des habitants de ces hautes montagnes brûlées par l'ardeur du soleil ».

d) Le masque de Pantalon

C'est un masque brun dont le nez fortement busqué est très proéminent. Il est à la fois le symbole de la rapacité du personnage et de sa forte sensualité. Il porte des moustaches grises, très effilées ; une barbe blanche lui part des oreilles et s'allonge en pointe en avant du menton, se mettant à s'agiter d'une façon cocasse dès qu'il parle.

e) Le masque du Docteur

Ce masque est très particulier car il ne cache que le front, les yeux et le nez qui sont noirs. Quant aux joues, elles attirent l'attention car elles sont peintes de couleur lie-de-vin : allusion peut-être à quelque vice caché du Docteur ou plutôt, comme l'affirment certaines sources, caricature contre un jurisconsulte de Bologne du XVI^e^ siècle, qui avait une tache de vin sur le visage.

f) Le masque de Matamore

Pierre-Louis Duchartre, dans *La Comédie italienne* (1924), en fait une description enflammée. Après avoir signalé que les anciens masques étaient de couleur chair, il s'attarde sur « le

nez immense et menaçant, lui donnant son caractère », sur les « effroyables moustaches hérissées, véritables chevaux de frise défendant les approches d'une citadelle trop facile à prendre ». Il voit enfin ce masque comme destiné à accentuer le contraste entre une apparence effrayante et une lâcheté profonde, prête à surgir à la moindre occasion : dans ce visage clair, les moustaches et les sourcils sont peints, ce qui accroît la fausseté et la dualité du personnage.

Leur passé retrouvé grâce à Sartori

À l'origine, les masques antiques ressemblaient à de grands casques pourvus d'une barbe ou d'ornements, selon que l'acteur jouait un rôle masculin ou féminin. Les premiers furent en écorce, puis plus tard en cuir doublé de toile. Mais à cause des déformations qu'ils subissaient, on les préféra en bois léger. De manière à amplifier la voix de l'acteur, on les doubla de lames d'airain et on adapta à l'intérieur de l'ouverture de la bouche une sorte de cornet en guise de porte-voix. Quant aux masques utilisés par les comédiens italiens, nous en savons peu de chose, sinon qu'ils étaient confectionnés par des artistes à part entière, les *Maschereri*, qui furent à l'apogée de leur art à Venise au XVII^e^ siècle. Ils ont laissé quelques rares ouvrages techniques en Italie, en France et en Autriche. C'est le sculpteur Amleto Sartori qui, au XX^e^ siècle, essaie de retrouver cette tradition. Il fabrique d'abord des masques en carton-pâte, puis en bois, lequel présente, lui, l'avantage de la rigidité. En effet, en 1947, lors de la représentation d'*Arlequin serviteur de deux maîtres*, les masques des acteurs, faits d'une alternance de couches de gaze et de carton, se distendaient sous l'action de la sueur. À leur propos, Georgio Strehler parle de masques « infernaux » qui faisaient souffrir et gênaient la vue tant et si bien que Marcello Moretti, Arlequin, abandonna le masque pour jouer maquillé. Amleto Sartori poursuivit ses recherches, travailla sur des masques nègres, sur des masques japonais, sur des masques neutres. Il apprit l'existence de moules en bois ou en plomb (notamment au musée de l'Opéra à Paris) sur lesquels on

tendait le cuir. Il pratiqua différentes formes de tannage et de coloration, perfectionna l'imperméabilisation et le fixage des couleurs. En 1951, apparurent ses premiers masques en cuir, masques de la tradition italienne, et il ne cessa ensuite de poursuivre ses recherches, reprises par son fils Donato qui, notamment lors du congrès de Pontedera en 1976, présenta les travaux de son père et les siens sur la fabrication des masques. On verra un aperçu de cette technique à la fin de l'ouvrage.

Mais l'art du sculpteur, si achevé soit-il, ne fait pas tout. Comme le dit Jacques Lecoq : « Un masque peut être bien fait techniquement, beau d'allure, mais injouable. Il faut que sa forme trouve vie par la personne et le jeu du comédien. »

La contrainte que les masques imposent

Lors du congrès de Pontedera en 1976, précédemment cité, les participants repensent le travail des comédiens italiens et se rendent compte qu'il est difficile de renouer avec une tradition car, du jeu de l'acteur avec un masque, il ne reste guère de traces écrites. C'est donc à chacun de retrouver cette connaissance grâce à la pratique.

Le masque dissimule les mimiques du visage et par-là même réclame un travail gestuel destiné à prolonger ce que veut exprimer l'acteur qui doit créer sans cesse l'expressivité de son masque. Georgio Strehler a pu constater « que les gestes que l'acteur accomplit habituellement sur scène (se toucher le front, poser un doigt sur la paupière, cacher son visage entre ses mains) apparaissent, dès lors qu'il porte un masque, inhumains, absurdes. Pour retrouver l'impression juste, il suffit d'indiquer de la main le geste recherché sans entrer en contact avec le visage ». En 1947, l'acteur Marcello Moretti n'était pas prêt pour le port du masque : il jouait Arlequin avec un visage grimé. Ce n'est qu'ensuite qu'il se passionna et pour son personnage et pour son masque. On a vu, à propos d'Arlequin, l'importance que revêt le masque dans sa démarche. L'acteur expérimentant le masque doit tenir compte de l'éclairage, qui peut créer des zones d'ombre ou des reflets sur les masques noirs et déterminer

ainsi de nouvelles expressions qui ne doivent pas échapper au contrôle de l'acteur. Un même masque, selon la façon dont l'acteur qui le porte l'incline, donne l'illusion de quelqu'un d'interrogatif et de déconcerté qui peut ensuite, par un autre mouvement, se montrer inquiet, comme si les plis du front s'accentuaient, pour trouver, grâce aux yeux fermés, un apaisement sans doute feint. Le masque de commedia dell'arte laisse apparaître des parties du visage : les yeux certes, mais surtout la bouche, qui prend toute son importance dans un visage qui reste mobile. Il cache et il révèle, il est fixe et donne l'illusion du mouvement, il dépossède et il enrichit. Il « se tait » s'il n'est pas en accord avec le langage du corps. Il faudra donc que l'acteur apprenne à vivre avec son masque, à collaborer avec lui ou même à se soumettre à lui. Le mot « masque » ne désigne-t-il pas à la fois le personnage et l'objet, le comédien et son visage d'emprunt, comme si l'un et l'autre s'étaient confondus ?

La magie des masques

Le masque n'est pas seulement un objet, un déguisement, une caricature du visage. Il est doué de plusieurs vies : il meurt, pour un temps, lorsque son « propriétaire » renonce à travailler avec lui, mais renaît avec le nouveau comédien qui héritera de lui. Pierre-Louis Duchartre déclare : « L'acteur qui joue sous le masque reçoit de cet objet de carton la réalité de son personnage. Il est sous son contrôle et lui obéit irrésistiblement. » C'est dire l'étrangeté du masque qui transforme l'acteur, le dépossède pour mieux l'enrichir.

Il est aisé dans ces conditions de penser que le masque est diabolique. En témoignent des interprétations populaires évoquées par N. Barbieri dans le *Discorso familiare* (Venise, 1628), cité par B. Lanata et D. Sartori, et selon lesquelles ce ne serait pas l'acteur véritable qui jouerait sous le masque mais un démon l'ayant fait mourir et ayant pris sa place. Signalons aussi qu'en lombard *maska* signifie l'âme du défunt. On voit dès lors le parti que put en tirer l'Église pour condamner les comédiens. Un exemple contemporain de cette possession par le masque nous

est donné par Marcello Moretti, l'Arlequin de Georgio Strehler, qui finit par être habité par son masque : revêtu du masque, il laisse transparaître une autre nature que celle que ses proches lui connaissent. Jugé comme quelqu'un de plutôt discret et renfermé, il se libère sur la scène grâce au masque et quand, à la fin du spectacle, il enlève ce masque, son visage paraît vide, sans expression, comme si le masque lui avait tout pris.

Masques noirs déjà expressifs de Pantalon ou d'Arlequin, avec sa marque rouge au front, signe du diable qui peut l'aider ou lui jouer des tours ; masque cocasse, celui de Matamore, dont le nez retroussé, comme ponctué à l'envers, ne peut qu'attirer sur lui l'attention et le rire. Mais quel travail la partie inférieure du visage ne devra-t-elle pas accomplir pour prolonger ce masque, et le douer d'une vie supplémentaire ! Il y a beaucoup à apprendre. Pour l'instant, ces masques reposent, face visible fixant le plafond de leurs orbites creuses. Il serait sacrilège de les placer différemment. Non qu'une superstition quelconque s'attache à leur manipulation, mais ils doivent inspirer le respect. Ce ne sont pas de simples objets. Le travail du comédien est de les rendre vivants. En conséquence, il convient de se comporter avec eux comme avec des êtres dotés d'une âme. Ne pas les abandonner, jetés sur une table, ne pas les saisir par leurs yeux creux : on aime voir un visage de face et on ne crève pas les yeux de son interlocuteur. Le masque n'est pas seulement un élément de déguisement, un ornement, c'est le souffle même du comédien qu'il transmet, son *anima* pourrait-on dire. L'un et l'autre doivent communiquer, communier. D'où la nécessité d'apprendre la gestuelle du visage et du corps.

ARLECHINO

(1671)